RADAR libros

SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO V Nº 263 17 • 11 • 2002

JULIO CORTÁZAR Vuelve *Fantomas contra los vampiros multinacionales*
ALFREDO BRYCE ECHENIQUE De regreso en Perú
RESEÑAS Brizuela, Haskell, Cecchini y Zicolillo

GENERACION LITERAL

Los tiempos no eran mansos. En pleno 1973, armados con el anonimato, un puñado de jóvenes sospechosos (Germán García, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini, Lorenzo Quinteros) fundaba la revista *Literal* y enfrentaba al populismo con una cruza perversa de literatura y psicoanálisis. Una antología reciente exhuma la vida fértil y fugaz de esa publicación de culto.

POR HÉCTOR LIBERTELLA

Revista de culto si las hubo, *Literal*, como *Martín Fierro* en la década del '20, ejerció una extraña influencia en la Argentina de los setenta. Traía una novedad perversa: el lento destilado del psicoanálisis en la literatura, que unos años antes, de la mano de Oscar Masotta, producía la hibridez de un cruce entre el inconsciente y la letra. El resultado fue una propuesta extrema de la que muchos bebieron para esclarecer las cosas y producir textos. El secreto de "la generación Literal" (como luego los iba a bautizar la crítica académica) fue sencillamente retórico: desplazar fuerzas en el campo de las argumentaciones.

Sus integrantes eran un grupo de muchachos casi más sospechosos que aquellos jóvenes del Salón Literario de 1837. Los tiempos no eran mansos: la turbulencia de Cámpora en el poder, el regreso y muerte de Perón, el golpe militar del '76. Los antepasados ilustres estaban anunciados por Osvaldo Lamborghini en lo que él llamó "la casta del saber y de la lengua", a saber: Macedonio, Girondo, Borges.

Germán García publicaba un epílogo a *El fiord* de Lamborghini, sí, pero lo hacía encubierto tras su segundo nombre (Leopoldo) y su segundo apellido (Fernández), acaso para no complicar el juicio por obscenidad contra su novela *Nanina*. El propio Lamborghini prometía escribir un invisible libro de imaginación crítica que nunca escribió. Su título coincide con el de este prólogo. Desde París, Sarduy lanzaba la más hermética definición del barroco: "Todo por convencer", y Lacan completaba la propuesta con aquella magistral y no menos hermética clase sobre el barroco que apareció en la revista.

Con la cerviz inclinada sobre su escritorio, el editor Alberto Alba –"el negro dos veces Alba", como lo llamaría Juan-Jacobo Bajarlía–, encargado de los primeros números, redactaba como cabalista el único libro que puede escribir un editor: su catálogo. Los avisos de ese catálogo sostenían, aquí y allá, como las piernas de un Yeti, la estructura financiera del conjunto. Los nombres que nutrían ese catálogo y esos avisos eran, poco más o menos, parecidos a los de la revista, en un canje donde adentro/afuera quedaban superados como diseño: *El frasquito*, de Gusmán; *Telémaco*, de César Guillermo Sarmiento; *De este lado del Mediterráneo*, de Tamara Kamenszain; *Sebregondi retrocede*, de Lamborghini, la Biblioteca de Psicoanálisis "Tiresias"...



La propuesta *Literal* duró apenas cuatro años y sólo aparecieron tres volúmenes. ("Las especies más sofisticadas –observaría algún Darwin– tienden más rápido a la extinción.") Pero desde el número 1 y por las barras de los números 2/3 y 4/5 iba haciendo salto de rana una Argentina política, social y económica que hoy parece interminable. En este sentido, y sólo en éste, se podría calcular que *Literal* fue más longeva que *Sur*.

La composición de los sucesivos comités de redacción y dirección fue variando desde García, Lamborghini, Gusmán y Lorenzo Quinteros a Lamborghini, García, Gusmán y Jorge Quiroga, y a García solo. Esos comités, se podría decir, cambiaban como cambiaban ellos la arquitectura de la mirada. Otra velocidad de la luz del ojo. No al espejo: "La apología del ojo que ve y refleja el mundo funda el imperio de la representación realista". No al realismo: "La literatura es posible porque la realidad es imposible". Y, sin embargo, táctica de tácticas en el ghetto literario, en ninguna parte aparece la palabra vanguardia.

Muchas frases eran apodícticas: parecían saberlo todo. Detrás de ellas despuntaba sin embargo el gesto cómico del que quiere ser cortés con su interlocutor y prueba versos varios, variedad de retóricas. Una especie de actitud esforzada, heroica, que Lacan iba a recuperar del inglés para bautizar como "mock heroism". Es decir, una forma grotesca de ser amable en el interior de una cultura, sin saber cómo serlo. Ni quererlo.



Alberto Alba tuvo que abandonar su participación y entonces lo reemplazó un editor de audacia y prestigio en el mercado argentino: Horacio García. El filósofo Eugenio Trías llegó de España y también perdió su firma entre las páginas de la revista. Dos colaboradores murieron en el trayecto (Marcelo Guerra y Horacio "Pepe" Romeu). Hubo muchas peleas personales porque nadie se reconocía en su lugar y todos cultivaban el célebre verso de Rimbaud: "Yo es otro".

La política de tachar los nombres propios en la revista *Scilicet* –que dirigió Lacan en París– hacía lejano eco en *Literal*. Pero aquí se parecía más a esa leyenda criolla de las pancartas que después iban a invadir el casto urbano: SOMOS LA RABIA. Como francotiradores con pasamontañas en la cabeza, estos jóvenes cultivaban el anonimato (y esta antología da cuenta sobre todo de esa voluntad de NN). Aquí el anonimato no es hijo de ninguna tradición medieval que diga que el nombre es propiedad de Dios y nadie puede usurparlo. No. Aquí podría remitir a una cuestión de naturaleza tribal que la antropología estudió con máxima sofisticación.

C. L.-S. (a quien, para respetar también su anonimato, no llamaremos Claude Lévi-Strauss) cuenta de esta manera una investigación suya de campo: "Para ser Alguien, en aquella tribu todos hablan al mismo tiempo y se canjean unos por otro. Allí, el que calla y no se canjea es Nadie". Y para respetar todavía más el anonimato constitutivo de la revista, no diremos que Josefina Ludmer y Lamborghini analizan treinta y cinco versos de "Elena Bellamuerte", o que Germán García escribe "Por Macedonio Fernández" sin firma, porque acababa de aparecer su libro *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*, y para qué duplicar. O que Lamborghini y García engendraban a cuatro manos "El matrimonio entre la utopía y el poder", con el curioso procedimiento que consiste en escribir uno la frase del otro. O que Gusmán hacía intervenciones puntuales para transformar en un terceto ese dueto.

La ficción podía ser firmada o no, porque el imaginario –como dice François Wahl– es lo único real del texto, y a partir de ese soporte poco importa que exista o no el ornato de un apellido.

He aquí esa constelación de imaginarios, para un hipotético Diccionario del *Who's Who*: Julio Ludueña / Ricardo Ortolá / Oscar Steimberg / Susana Constante / Oscar del Barco / Héctor Libertella / Eduardo Miños / Edgardo Russo / Luis Thonis / Alberto Cardín / Cristina Forero / Aníbal Goldchluk / Antonio Oviedo / José Antonio Palmeiro / Pablo Torre. (Para el listado exhaustivo, ver en este volumen "índice de índices de la revista *Literal*".)



El tiempo en literatura es otro: se pliega literal, tal cual plegamos las páginas de un libro que estamos leyendo. Un Lewis Carroll puede estar agazapado en posición fetal en el vientre del *Quijote*, y en esa posición lo actualiza, le da juventud y longevidad. Los capítulos que siguen se recuperan en su versión original, sin ningún tipo de intromisiones gramaticales. Contienen de todo: manifiestos, poemas, homenajes, relatos, polémicas, sueños. Son páginas que pueden ser plegadas como si hubieran sido escritas hoy o, acaso, como los restos de un futuro que vuelve.

Buenos Aires, 2002



LA HISTORIA NO ES TODO
(FRAGMENTO)

¿Por qué les molesta a los comentaristas que los escritores no sean simples inspirados –por el mundo o por el alma– e intenten reflexionar su práctica? Es indudable que perciben la posibilidad de que su trabajo de prólogo y contratapa sea desbordado y ponen el grito en el cielo, descalificando sin ninguna razón a quienes propongan algo y levantando con descaro a quienes se les presenten con la ropa del buen salvaje hijo de las condiciones sociales, el buen salvaje testimoniando los sufrimientos, el buen salvaje que sólo cuenta lo que vive y espera que estos genios piensen su dolor. (Hay duplas que dan risa, pero como es parte del folklore y no de los textos, tendremos que reírnos solos por un tiempo.)

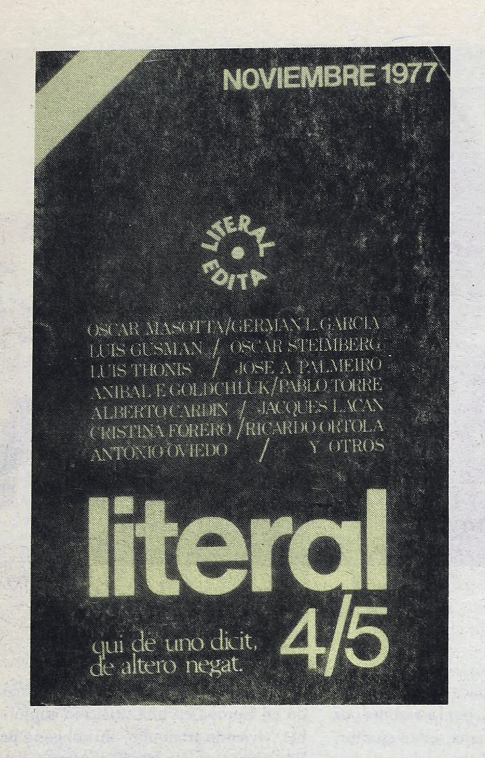
Literal (1975) lleva inscripto en sus páginas que "la épica de la coyuntura es una metafísica del oportunismo" y bastará evocar una discusión para que esto se comprenda. Invitados a formar parte de un gremio de escritores, perplejos por las vindicaciones esgrimidas, desistimos, y días después leemos en *La Opinión* (14-12-1973): "Hay escritores, como los que sacan la revista *Literal*, que ven la literatura como un goce y no se reconocen como trabajadores. Yo pienso que el escritor es un trabajador desde el momento que cumple una función y que lo que produce se transforma en mercancía. La SADE pertenece al país colonial; nosotros al industrial. En un determinado momento, la cultura del instinto fue sofocada por la cultura de la costumbre y todos empezaron a mirar a Europa". Las declaraciones fueron hechas por quien debía preparar la ensalada para sumarla a la fiesta de la cultura nacional. El mismo diario publicó nuestra interpelación de entonces, pero nadie podía escuchar otra cosa que un intento de evadirse de "la realidad actual", como si tomar posición en la misma fuese estar en otro lado. Esta mezcla entre la mercancía libro y el problema de la escritura podría asemejarse al intento de confrontar los problemas de la astronomía con los sueldos de los ingenieros y después multiplicar cifras para medir la distancia entre los planetas.

De una forma más verosímil, pero igualmente equivocada, razona Avellaneda –en un artículo del número 120 de *Todo es historia*– cuando escribe: "Ante todo el (mal denominado) *boom* de la literatura argentina, más correctamente, el proceso de desenvolvimiento de una industria editorial al compás del proceso de modernización y actualización de la sociedad argentina en su conjunto". Primero: el *boom* fue latinoamericano y no argentino. Segundo: fue el *boom* el que llevó, en un primer momento, a inversiones editoriales y no las inversiones editoriales las que provocaron el *boom* (¿por qué esa misma "industria editorial" no sostiene *siempre* su desenvolvimiento?). ¿De dónde surgió el *boom* latinoamericano? Del prestigio que la política continental adquiría a los ojos de los progresistas europeos (el viaje de Sartre a Cuba, la aparición de Debray, la política cultural de Casa de las Américas). Es por eso que el *boom* acompaña este proceso y desaparece cuando el mismo es "cuestionado" por los europeos que lo habían apoyado. Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Cortázar y otros gustaban de enfáticas declaraciones ideológicas. Es por eso que en el *boom* no figuraban escritores ajenos a la política (Felisberto Hernández, Mujica Lainez, etcétera) aunque el movimiento englobe a otros que pasan *por iguales* gracias a la retórica de los medios que de cualquier cosa hacían "una denuncia, una desmitificación, un duro ataque al sistema", etcétera.

En *Nanina* se encontró una "crítica a la burguesía de provincia, aunque demasiado autobiográfica", en los libros de Puig "una crítica a la alienación por el cine", en *El Frasquito* (y Avellaneda, sin pensar, escucha el eco) "la denuncia de la represión" y no faltó quien encontró en Bioy Casares una crítica sutil de su propia clase social. Por último, las alegorías neotomistas de Marechal se convirtieron en la metáfora transparente (cuando se quiere, se entiende) de la lucha de un pueblo.

Dicho de otra manera, y para no abundar en penalidades que son las de cualquiera, el desarrollo de la industria editorial fue el *efecto* y no la *causa* del *boom* de la literatura (cuando éste desapareció otras editoriales –con otras ideologías– se expandieron. En la actualidad Emecé sigue editando el *boom* de una cultura de segunda línea con éxito mundial y queen nuestro país vende más que muchos de los autores latinoamericanos de entonces). Si hay que hacer historia con la literatura, hay que hacer la de sus protocolos de lectura: lo que los diarios y revistas escribieron sobre García Márquez dice mucho más de su consumo que el "contenido" mismo del libro, si uno es capaz de comprender que los comentarios de libros entran en relaciones de inclusión, exclusión y todas las figuras de conjunto que se imaginen, con los demás discursos sociales que se encuentran en danza.

Nº2/3, MAYO DE 1975



EL REPORTAJE INAUGURAL
(FRAGMENTO)

POR TAMARA KAMENSZAIN

¿En qué sentido *Literal* rompería con la "literatura"? ¿A través de una actitud, de un determinado modo de empalmar los textos? ¿Por la estructura total de la revista?

–*Literal* no rompería con la literatura (y es partidaria, además, de escribir la palabra sin puntillas). Así como carece de fuerzas para romper, también es faltante en cuanto a saber algo acerca de su actitud. Actitud que es cosa de ricos. *Literal* es pobre: un hambre esquizoide situado bajo el techo de la emergencia, trabajando "entre" fragmento "y" fragmento. Que alguna de las partes provenga de la literatura, puede ser: ¿por qué no? Pero sospecharíase que no tiene ninguna relación con la literatura, que es pesadilla. Gorda casi siempre. Pura grasa.

¿En qué sentido *Literal* rompería con la propiedad privada del lenguaje? ¿Por qué los textos no llevan firmas? ¿O tiene, además, otras implicancias?

–De hecho, el lenguaje no es una propiedad privada: la *apropiación* del lenguaje es una ilusión. Ciertamente, la sociedad usa esta ilusión para explotar a los hombres; pero también usa muchas otras. En todo caso, apropiarse del lenguaje no es apropiarse del sentido de nada: solamente se trata de ciertos efectos de sentido que afectan a quien lee. En la escuela de Brabiana se les enseñó a unos campesinos que "ellos mandan porque saben 5000 palabras, ustedes obedecen porque sólo conocen 300". Esto plantea en forma brutal el valor (económico) de dicha ilusión apropiadora que se transforma en elemento de poder.

En *Literal*, cambiar o/y borrar los nombres de los autores implica producir una metáfora, irrisoria si se quiere, de un problema mucho más vasto. No se piensa que mediante una argucia tan ingenua se pueda anular esa ilusión expropiadora y apropiadora, simplemente se busca una incomodidad que podría o no promover algo en los lectores, ya que las letras de *Literal* –como todas las letras– sólo pueden adquirir sentido al ser leídas por alguien, en quien se sospechan y sopesan todas las determinaciones pertinentes y actuantes.

REVISTA 2001 Nº61, NOVIEMBRE DE 1973

SOÑADO EL 15 DE MARZO

Le preocupa salir de ese país confuso y desconocido que es China. Huye acusado de una transgresión sexual imperdonable, en relación a una menor de edad. No tiene tiempo, ni ganas, de saber de qué se trata. Escapa entre aldeas de campesinos, disfrazado –encubierto– por un sombrero inmenso. Escapa agachado entre los juncos. Le preocupa el hecho de que sus rasgos no le permitan pasar desapercibido entre los campesinos.

Nº1, NOVIEMBRE DE 1973

JUEGO DE EXCLUSIONES
(FRAGMENTO)

¿Qué decir de los blasones del bien escribir, de la heráldica del equilibrio, del narcisismo de la destreza estética? Nuestro blablablá es el protocolo de unos textos –es, por lo mismo, un texto– que puede sospecharse "aplicación" de una teoría. ¡La inocencia es astuta! No existe aplicación ni siquiera en las matemáticas y cada uno suele encontrar lo que pone (un texto publicado en *Literal*, producto del hundimiento esquizofrénico de un sujeto, fue leído como estructuralista: el sujeto atrapado por este texto sólo había leído algunas novelas y se encontraba lejos de la vocación de la literatura) y no hacemos apología de la locura, dado que es ella quien suele tomar como apólogo a cualquier distraído que se encuentra –de pronto– llevado a los lugares más insólitos de su cuerpo libidinal, y traído de vuelta a palabras que le resultan *extrañas*.

Importa menos lo que la literatura *debe* ser que el acto mismo de su ser en la trama de los discursos de la cultura. Hay hombres de letras, así como hay migas de pan. Todos los sujetos hacen letras, aunque no puedan gozar del misterio de sus cifras. "Porque no deseo que la atención se centre en el hombre de genio –escribe T. S. Eliot en 1942–, he utilizado la expresión *hombre de letras*. Abarca a hombres de segunda y tercera fila e incluso a los de categorías inferiores, así como a las máximas figuras; porque esos escritores secundarios, colectivamente y en diversos grados individualmente, forman una parte importante del medio ambiente en que se mueve el gran escritor, como lo forman también sus primeros lectores, los primeros que le valoraron, los que formularon los primeros reparos y también quizá sus primeros detractores. La continuidad de una literatura es esencial para su grandeza; en muy gran medida es función de los escritores secundarios preservar esa continuidad y formar cuerpo de otra escrita que, aunque no haya de leer necesariamente la posteridad, desempeña un gran papel como eslabón entre los escritores a los que se sigue leyendo. *Esta continuidad es en gran parte inconsciente*."

Quien lee determina a quien escribe, de manera que aun en aquello que le molesta leer puede demostrar sus palabras perdidas.

Nº 2/3, MAYO DE 1975

LITERAL Nº 1: UNA INTRIGA

1. **Porque** la literatura es una práctica que se transforma en el acto mismo de enunciarse, no puede ser definida en *sí misma*. Trabajando con códigos y contextos, evocando y ocultando sus referencias, todo texto niega un trabajo ya hecho, lo conserva para superarlo.

2. **Porque** no basta escribir para saber qué significan las palabras, el texto se define en una ambigüedad que es condición de su legibilidad: si todo estuviese dicho en la superficie de cada palabra, no habría nada que leer en la relación que hay entre ellas.

3. **Porque** la literatura se hace con las palabras de una historia, de una lengua determinada, borra a su autor y se abre a una pluralidad indefinida. Cuando la literatura se realiza, ya no es de nadie: pertenece a todos y a la tradición.

4. **Porque** no hay propiedad privada del lenguaje, es literatura aquello que un pueblo quiere *gozar y producir* como literatura. La insistencia de ciertos juegos de palabras es literatura, como lo comprende cualquiera que sepa escuchar un chiste.

5. **Porque** la literatura que consagra un mercado está marcada por una doble censura —formal y temática—, nadie puede saber de qué se trata sin atender aquello que ni siquiera llega al mercado porque no resulta digno de ser impreso.

6. **Porque** todo el mundo puede jugar con las palabras, porque los géneros y las formas cambian, cualquiera puede captar en el lenguaje algo del orden de la literatura.

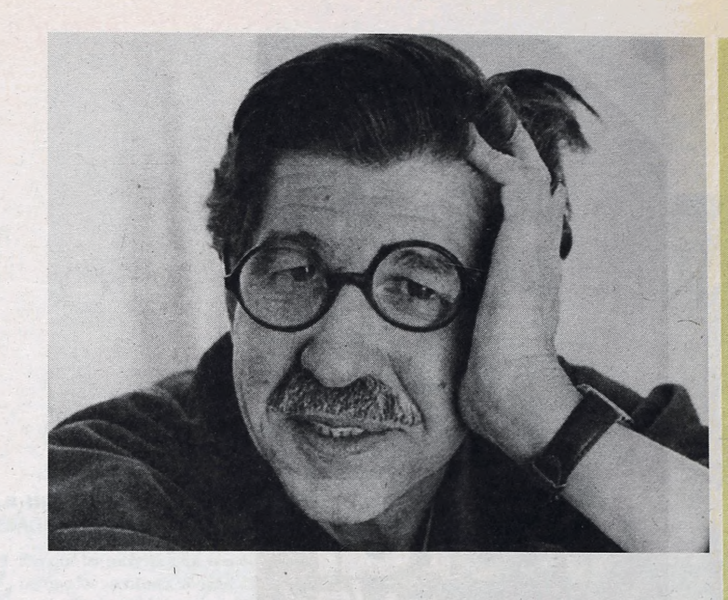
7. **Porque** la literatura argentina debe romper con la Literatura para ser argentina, es necesario romper nuestras creencias, superando la locura segregacionista de la Institución Literaria.

8. **Porque** no sabe qué sería la literatura si no fuese lo que actualmente es, aparece LITERAL. Contra los límites de la "literatura", por una palabra que se enuncia en su práctica, sin alucinar la vida.

AFICHE CALLEJERO QUE ANUNCIABA EL LANZAMIENTO DEL PRIMER NÚMERO DE *LITERAL*.

VOLVER

ENTREVISTA



El peruano **Alfredo Bryce Echenique** acaba de recibir el Premio Planeta de España como reconocimiento a una obra singular. A continuación, conversa con **Radarlibros** sobre la dirección que piensa imponerle a su literatura y el regreso a Lima, luego de cuarenta años de ausencia.

POR SERGIO KISIELEWSKY

Alfredo Bryce Echenique (Lima, 1939) vivió desde mediados de la década del 60 en Europa. Ahora alterna su residencia en su Perú natal, país al que regresó hace dos años, y su casa en Barcelona, España. Es abogado, doctor en Letras y profesor universitario. Publicó entre otras novelas *Un mundo para Julius*, *Tantas veces Pedro*, *La exagerada vida de Martín Romaña*, *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, *La última mudanza de Felipe Carrillo*, *Dos señoras conversan* y *Reo de nocturnidad*. En 1993 se editaron sus "antimemorias" con el título *Permiso para vivir*. En 1995, se reunieron sus *Cuentos completos*. Sus artículos periodísticos fueron reunidos en *Crónicas personales*, *A trancas y barrancas* y el reciente *Crónicas perdidas*.

Su última novela es *La amigdalitis de Tarzán* y su último libro de cuentos, *Guía triste de París*. Acaba de ganar el Premio Planeta de España y el rumor que corre es que se hizo justicia: el premio fue para un escritor con todas las letras.

¿Cómo encontró Lima luego de 35 años de ausencia?

–Retornar es difícil y, como me dijo Augusto Monterroso, "te dio la *volvedera*". Consideraba que mi experiencia en Europa se había acabado, que estaba muy cómodo, de modo que había que pegar un salto mortal y ver cómo se caía después.

Sin red...

–Porque fue sin red. Lo hice con cuidado, porque la decisión la tomé en 1995. Tardé cuatro años porque tenía libros que quería escribir y mejor era terminar los deberes. Fue un año caótico pero con la sensación de que se va llenando el tintero, que se está llenando otra vez. Gracias a Dios volví con los deberes hechos.

Usted dijo que una cosa es llegar a Europa con una maleta y otra cosa es desmontar una vida en el viejo continente y volver a Lima.

–Esta mudanza implica muchas cosas. Sentía que Europa y yo, por las razones por las que yo me fui, de querer ser un escritor, de ir a las metrópolis de las cuales uno había leído, con las que había soñado y sobre las que había estudiado, era para mí una razón de partida del mundo como el mío, mi familia, mis amigos más queridos. Pero nunca perdí los lazos afectivos con mi mundo. En algún momento dado sentí que era bueno volver a retomar ese diálogo (que no es fácil porque han pasado los años, la gente se hizo mayor, y cambió, pero por otro lado con una actitud hacia mí mucho más cariñosa y respetuosa). Muchos de mis mejores amigos nunca leyeron un libro mío: me preguntan si he ganado plata. Pero los quiero, eso es lo bonito.

¿Cómo vive este contraste entre vivir 35 años en Europa y llegar a Lima?

–No es dramático... Siempre podré irme un mes o dos fácilmente. Me requerirán para un curso o dar conferencias o presentar un libro. En fin, no es una cosa de quemar las carabelas. Si al fin y al cabo hay un vuelo diario, yo le quito ese dramatismo. La otra parte, impresionista, pues es, sí, aterradora. Me di cuenta que todavía soy dependiente de la ayuda de la gente y gracias a Dios esa ayuda existe: la gente es muy amable, pierde el tiempo en uno. Un día un amigo poeta me llevó a una clínica para hacer un chequeo médico, unos análisis, y dimos unas vueltas horribles. Yo le decía no vas a llegar nunca y él me contestó: "en el fondo no estoy perdiendo el tiempo, porque quiero conversar contigo".

De alguna manera, su escritura retuvo lo que el tiempo se llevó: el reflejo de una Lima entrañable.

–Sí, claro, pero desaparecida. Un día pasé por la avenida en que vivió mi abuelo; al lado estaba la casa de mi madre donde nací yo. Vivíamos en casas uno al lado de otro. Para mí era el paraíso. Esas casas ya no están. Ya se verá cuando escriba algo si cuento este viaje al horror o si me mantengo en un pasado que ha sido siempre el de mis libros.

Usted declaró que el escritor toma como punto de partida los asombros. ¿Se puede mantener la capacidad de asombro?

–No llego a soportar, a tolerar, a encajar del todo, y de ahí ese empacho de asombro que produce la ironía, el humor, el reírse para entender las cosas mejor, para ser más tolerantes, para ser dialogante pero al mismo tiempo para no llorar. Uno se instala muchas veces en el corazón mismo de la tristeza. Soy una persona que observa, soy de oír mucho lo que dicen los demás, y en el Perú lo que soy en este momento es un espectador: estoy viendo, oyendo. Desde un punto de vista racional será muy positivo para mí como escritor. Es un gran cambio, un terremoto. Yo estaba cómodo, instalado en Europa en una situación confortable, viviendo tranquilo, sin ninguna presión externa, y me impongo este terremoto que es este retorno al país. Será una experiencia angustiosa, de rabia, de impotencia, de carcajadas, pero que dará frutos. Siento que volví a casa pero que me cambiaron la disposición de las habitaciones.

¿Qué lo llevó a volver, a qué se regresa, qué se está buscando con la vuelta?

–Siempre odié la idea de refugiarme en el ghetto, en lo peruano, en lo latinoamericano, lloriquear por la patria perdida y el platito típico y nuestra música (que, por cierto, me encanta). Pero una vez, hablando con Julio Aragón Rivero, un gran escritor peruano que quise muchísimo, me dijo: "Tantos años en Europa y lo único que aprendí es que soy peruano. No aprendí nada más". Lo único que aprendí en tantos años en Europa es hasta qué punto soy peruano.

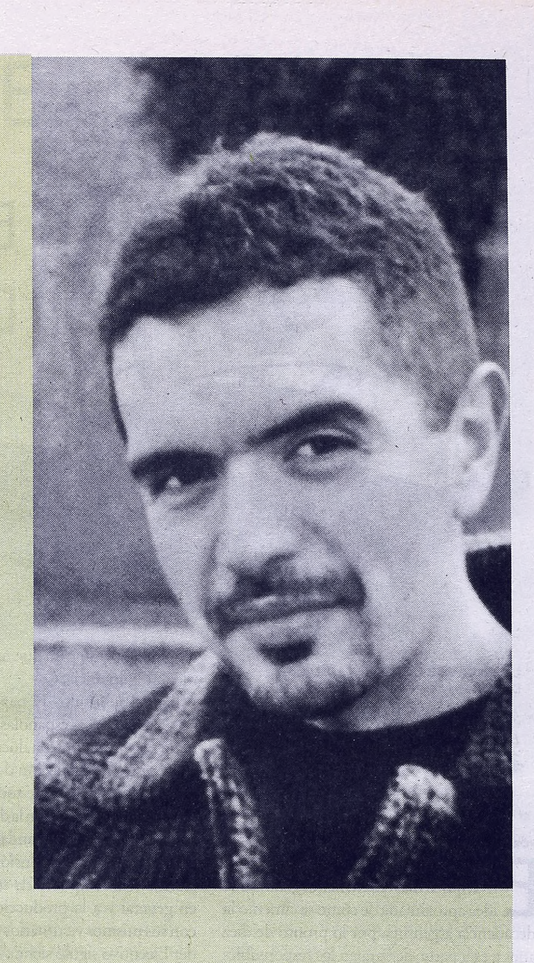
El humor dentro de su obra es un punto de vista o una manera de comprender la sordidez del mundo. Alguna vez usted declaró que tenía una deuda con Julio Cortázar.

–Sí, porque los escritores del *boom* fueron nuestros maestros, aun cuando nosotros fuéramos los que dábamos clases sobre ellos en la Universidad. Ellos escribían con mayúscula la historia de América, las metáforas de nuestro continente, la historia no contada y, como decía Cortázar, hasta cuándo el humor será el privilegio de los anglosajones. De Borges y de Bioy Casares, y de los cuentos de Cortázar, aprendí mucho. Cuando yo empezaba a escribir atado por esa tradición de sujeto, verbo y predicado, Cortázar me enseñó mucho: posibilitó mi humor, la fantasía. Escribir como me da la gana. Cortázar me decía: "Ten cuidado, no seas un trombón".

¿Por qué un trombón?

–Porque decía que era un instrumento pesado, oscuro. Había que poner el lado cómico. Había que poner el lado cómicamente grave de la realidad. Y porque fue curioso, Cortázar escribió en París para mejor contar la Argentina. Se robaba el arte de América, de Africa, para hacer una obra universal, personal, mientras otros escritores guardaban su país como coto cerrado de caza. Cortázar hablaba de lo que él encontraba por las calles donde caminaba, esa fantasía ligada a la ironía, a la historia con minúscula, personal. Y luego viene otro argentino, Manuel Puig, que entra a la cotidianeidad, a lo popular. Son los dos grandes precursores de todo lo que ocurrió después del *boom*. Y yo me encontré con ellos en el camino mientras trataba de hacer mi casita literaria.

NINGÚN SANTITO



LOS QUE LLEGAMOS MÁS LEJOS
Leopoldo Brizuela

Alfaguara
Buenos Aires, 2002
309 págs.

POR GUILLERMO SACCOMANNO

En un artículo de 1994 el ensayista Carlos Correas ironizaba acerca de un cuestionamiento tilingo de tantos escritores nacionales: "¿Cómo escribir después de Borges?". Corrigiendo el plano, Correas se preguntaba si no sería más acertado interrogarse "¿Cómo escribir después de Arlt?", o bien, "¿Cómo escribir después de Viñas?". Esta reflexión parece haberla asumido con audacia Leopoldo Brizuela (1963) y se vuelve pertinente para analizar *Los que llegamos más lejos*, su último libro de relatos, que impone, por sus méritos, además de este recordatorio de Correas, una variedad enorme de asociaciones literarias.

Para empezar, *Patagonia*: así se titula con snobismo una de las novelas más insulsas de Henry James, ese bostoniano pacato y nuevo rico, que se paseaba fatuo en la Gran Bretaña que Virginia Woolf arañaba con su pluma afilada como una uña. No le caía bien ese tipo presuntuoso a la iracunda Woolf, pero ésta es otra historia. La novela de James alude a un barco, el "Patagonia", en el que transcurre una pacata *liason* amorosa. "Patagonia" es también el nombre del carguero en el que viaja, en el siglo pasado, "The Great Will", una compañía shakespeareana que, rumbo al Cabo de Hornos, termina naufragando frente a los yaganes y los onas. Leopoldo Brizuela rescata esta historia en su deslumbrante novela *Inglaterra* (1999), donde el empleo de la documentación y el testimonio son el motor de una imaginación desaforada. En *Inglaterra* Brizuela prueba que en más de una oportunidad la fantasía y la invención del novelista, con su revisión de los hechos, empleándolos como pivote para la imaginación, suelen explicar la historia con más fidelidad que la rigidez historiográfica, siempre dependiente de los intereses de poder coyunturales. Ahora, en los relatos de *Los que llegamos más lejos*, Brizuela vuelve al paisaje patagónico que Darwin definiera como "tierra maldita". "¡Patagonia!", clama desde uno de los epígrafes de este libro una Emily Dickinson admirativa. Pero la Patagonia que le importa a Brizuela no es ni el escenario náutico de un affaire (como para James) ni la nomenclatura de una idealización geográfica exótica (como para Dickinson). Con una prosa en la que historia y poesía se conjugan, remitiendo, con justo reconocimiento, a la alucinada *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* de Enrique Molina, Brizuela plantea una lectura tan lírica como política de la conquista del desierto, la civilización como barbarie y el destino trágico de la indiada.

Los que llegamos más lejos, como título, proviene de las lenguas de onas y yaganes. Éste era el modo tribal de nombrarse citando viejas glorias y también la consigna para infundirse ánimo antes del combate. La frase involucra asimismo un territorio: "Tierra del Fuego, el lugar más lejano, tan al sur como puede irse en este mundo; allí donde el misterio se vuelve, en sí mismo, una respuesta, allí donde el silencio nos regala, como un árbol o una ballena, la poesía para siempre". Pero hay además un mito que sostiene este título: aquellos que llegan más lejos son también quienes, entre los yaganes, al elegir como actividad la conservación del fuego, subliman el impulso sexual reprimido a través de la androginia. El llegar lejos, en este sentido, expresa un goce llameante que sobrepasa el de género. Esta cuestión de género es también la esencia nada casual del libro de Brizuela: la inclasificabilidad que caracteriza textos como *Facundo* o *Una excursión a los indios ranqueles*, toda una elección que le permite a Brizuela compartir la presunta masculinidad de la novela con la supuesta feminidad de la intriga folletinesca y, a la vez, el goce infantil de las "figuritas" (una foto precediendo cada relato) al ilustrar el libro desconfiando, como los mapuches, del poder de la palabra escrita.

El exterminio roquista se proyecta salvaje y despiadado prenunciando otro, el de la última dictadura militar. (Cabe recordar que este diario publicaba hace unas semanas un artículo de reflexión sobre la celebración nada casual que la junta militar hizo en el centenario de la campaña contra el indio: un exterminio celebrando otro.) La conquista del desierto que narra Brizuela, al poner el foco en el martirologio de Ranquilef, Namuncurá y su hijo Ceferino, es el contraplano de la epopeya militar. Libro de relatos que, ensamblados, constituyen un sólido entramado novelesco, *Los que llegamos más lejos* incorpora textos publicados tanto en diarios, revistas y antologías como de modo unitario en forma de *nouvelle*, tal el caso de la deslumbrante "El placer de la cautiva" (2001), erotización del tópico echeverriano, uno de los puntos más altos del libro junto con "Pequeño Pie de Piedra", la historia de Ceferino.

Resulta interesante notar cómo Brizuela se apodera de Ceferino, un icono religioso en el que se funden el pietismo y lo kitsch para resignificarlo, desde una escritura que apela a la intertextualidad sin descuidar un acento propio. Al describir el peregrinaje trágico del indiecito trajeado por los salesianos, Brizuela revela el pathos del mito. "Calfucurá, el gran emperador de los nómades, prohibió que sus súbditos adoptaran la escritura, ese invento del enemigo. Namuncurá, su hijo y sucesor, sólo encomendó a uno de sus hermanos que aprendiese a descifrarla, apenas para poder parlamentar con los generales blancos. Pero Ceferino, el nieto en la derrota, aprende a leer y escribir como si en ello le fuera la vida."

Según Brizuela, el disparador del relato fue el romance "El santito Ceferino Namuncurá" (1966), de José Luis Castiñeira de Dios hallado en una librería de viejo de la Avenida de Mayo. Desde esa primera lectura de poseído, Brizuela empezó a traducir las voces secretas que creía escondidas en esos versos. Después, en las biografías. En su experiencia influyó también su trabajo con las Madres de Plaza de Mayo y con un grupo de chicos hijos de desaparecidos que querían escribir. Si bien el procedimiento de Brizuela puede parecer experimental, el resultado es una narración que fluye, con destellos, articulando una novela atomizada escrita con locura y pasión, compuesta por trapos ensangrentados, páginas rotas y fragmentos de crónicas organizadas como por un joven Puig. ¿Por qué no preguntarse, a esta altura, al modo Correas, cómo escribir después de Puig? Si la contestación lo habilita a Brizuela, éste deviene entonces un Puig sumido en una tormenta de mestizajes, consciente del uso ideológico de sus materiales, corrido a la izquierda de toda moda política académica y correcta. Desde la masacre de los suyos hasta su agonía, pasando por el abuso sexual de los curas redentores, la ESMA como institución pedagógica, la coreografía eclesiástica de un Papa régisseur, la ópera de Roma con un Zeffirino Namunculá diseñado como tenorino, la inmunodeficiencia, la tuberculosis y las visiones apocalípticas de la enfermedad, Brizuela convierte al santito mapuche, Ceferino, esa superstición de estampita, en demencial torbellino de discursos heterogéneos en el que coexisten, como mosaico, tanto la biografía de Alvaro Yunque, la de Manuel Gálvez y la marca de Sara Gallardo. El eco del exterminio rebota más allá del desierto y su interpretación puede agitar, con su lenguaje entrecortado, los fantasmas de Treblinka o de la colonia psiquiátrica Open Door.

Brizuela declara con una humildad apabullante que textos como éste son apenas "ejercicios de ficción escritos a partir de datos reales y, sobre todo, de contradicciones y notorias lagunas de la información". Pero *Los que llegamos más lejos* va más allá. Andrés Rivera opinó, con justeza, que Brizuela, en su escritura, se deja llevar por "la furia del alegato". La escritura de Brizuela, cada vez más personal, adopta así la condición de las víctimas como protagónica de su literatura. Hablar de su literatura, y de este caso en particular, implica, sin más, animarse a correr el riesgo previsible, está visto, de que esta reseña se convierta en un aluvión de citas. El riesgo vale la pena. Porque, entre otras razones, establece pensar la literatura nacional desde sus orígenes espurios hasta la actualidad. La summa sería una identidad conformada por materiales donde se entreveran tanto la crónica y el testimonio como las retóricas marginales que supieron ser desterradas por la crítica, ya sea por el carácter híbrido de las mismas como por datar, en términos políticos, una historia en la que se amalgaman la explotación imperialista y la dependencia intelectual. El método Brizuela de traducir esta contradicción y superarla constituye, por su coraje, una afrenta hacia quienes toman la historia como juguete anecdótico de lucro marketinero. "No todas las palabras de esta historia han sido articuladas", escribe Brizuela. Lo que explica su inmersión en una abrumadora cantidad de textos, con y sin prestigio literario. Después de ese escarbar en retóricas que provienen de lo teológico, lo militar, lo antropológico, lo poético, Brizuela ha vuelto para articular en clave de oratorio un libro que puede leerse, además de como novela atomizada, como testamento poético de voces perdidas en la miseria de nuestra historia "oficial".



ESPEJITOS DE COLORES

LOS NUEVOS CONQUISTADORES
Daniel Cecchini y Jorge Zicolillo

Siglo XXI Editores Argentina
Buenos Aires, 2002
272 págs.

POR JORGE PINEDO

En forma dispersa, lacunar, acaso intuitiva, quien más quien menos guarda una idea aproximada de cómo se cimentó la decadencia argentina, por lo pronto de diez años a esta parte. Se barajan los responsables con nombre y apellido, circula un panorama aproximado de los mecanismos que impulsaron el desastre, resulta plausible realizar un recuento de complicidades. El desguace del Estado, la enajenación a precio vil de las empresas de servicios públicos, la perversión de éstos en mera mercancía, surge como un eslabón ejemplar de aquello que al iniciarse se asemejaba al realismo mágico y en la actualidad resulta real pesadillesco.

Hasta el momento, sin embargo, fuentes, documentación y testimonios se hallaban dispersos, opacando –en consecuencia– un panorama integral. Por lo tanto la composición de la realidad quedaba fragmentada. Con *Los nuevos conquistadores*, ese inmenso bagaje informativo aparece reunido, ordenado de modo sistemático y presentado con la suficiente agilidad como para que nadie pueda argumentar ignorancia.

Bajo el subtítulo "El papel de los gobiernos y las empresas españolas en el vaciamiento de Argentina" queda documentado cómo el proceso de destrucción de la economía (es decir, de los recursos de todos los que viven de su trabajo) iniciado en la dictadura de 1976 se desplegó por dictablandas arenas y democráticos pantanos. Extensión del Estado Terrorista a las empresas de servicios públicos en general y a la producción en particular, con sus mismos victimarios y métodos: el Poder Ejecutivo siguió siendo el comando operativo de un plan sistemático, más que nunca ejecutor criminal; al Poder Legislativo le cabe la función de decretar "zona liberada" donde perpetrar la rapiña y el saqueo; el Poder Judicial troca parte de la torta por impunidad indiscriminada.

Desde su fundación, los organismos de derechos humanos comprobaron al detalle el plan genocida de la dictadura. Investigaciones recientes corroboraron que tal estrategia tenía alcances continentales: el Plan Cóndor. En un horizonte más próximo quedó demostrado cómo semejante política abarcaba la cultura y hasta los libros (*Un golpe a los libros*, 2002). Ahora, Daniel Cecchini y Jorge Zicolillo reúnen en un solo libro documentación necesaria y más que suficiente para verificar cómo idéntica estrategia viene implementándose contra los recursos de toda una población. Describen la intrincada trama que hizo de la administración pública un negocio privado.

Lejos de basarse en versiones, rumores y fuentes anónimas, los investigadores presentan registros ciertos, muchos de los cuales exigieron de seis anexos a fin de no saturar de datos los de por sí minuciosos capítulos principales. Periodistas de profesión hacen usufructo de su formación académica (Letras, Antropología, Psicología) para hacer de *Los nuevos conquistadores* un libro riguroso, sin ambigüedades y dotado de un ritmo narrativo situado lejos de donde la ficción fuera capaz de ocultar baches en la información: el diálogo entre Felipe González y Fernando de la Rúa en la mañana de la renuncia de éste a la presidencia sería desopilante de no ser verídico. Del mismo modo, el capítulo destinado a la privatización de la energía eléctrica pivotea en torno de las vicisitudes del nunca olvidado apagón de 1999 que plasmó la impotente fragilidad en que es dejada la población frente a la prepotencia de las privatizadas. Publicado por Foca Ediciones de Madrid tres meses antes que Siglo XXI en Buenos Aires, *Los nuevos conquistadores* se mantuvo en séptimo lugar en ventas en España, lo que habla y a la vez distingue al pueblo peninsular de sus banqueros y políticos. Precisamente, mientras Cecchini y Zicolillo no guardan reparos en denunciar los *lobbies* realizados por el rey Juan Carlos o por el presidente José María Aznar (¿Aznar? ¿Cómo se conjuga ese verbo? ¿En tiempo perdido?), se cuidan en trazar aquella crucial distinción, de modo de jamás precipitarse en una nueva modalidad de racismo. Lo hacen nombrando a cada quién y a cada cuál en los sucesivos chanchullos –a ambas márgenes del Atlántico–, a la par que subrayan la diferencia con aquella paradigmática abuela inmigrante que ninguna complicidad pudo haber albergado nunca.

Magras parecen las apetencias de los conquistadores de hace cinco siglos en comparación con la voracidad de sus émulos actuales que, con idéntica bendición de la cruz y mayor respaldo de la espada, hicieron del vaciamiento la etapa superior del saqueo. Aerolíneas, YPF, Entel, Segba, Ferrocarriles, Gas del Estado, ELMA, Obras Sanitarias, Vialidad, en total 426 empresas que abarcan hasta los mismos documentos de identidad de los argentinos, son aquellos nombres etnográficos olvidados hasta la extinción, como los de los pueblos originales de América que sucumbieron frente al fuego, la sangre, el hambre y los espejitos de colores. Punta de lanza de otros saqueadores, los gobiernos y empresas españolas ratifican que el capital no tiene banderas y auguran el nuevo tiempo, el de los conquistadores globalizados.

POLEMICAS

POR LAURA Y FERNANDO PÉREZ MORALES *

Quienes desde hace casi veinte años estamos al frente de la Boutique del Libro de San Isidro, en San Isidro –perdón, pero nos tocó en suerte vivir en San Isidro–, no sabemos si responder con esta misiva a la nota firmada por Alejandra Gibelli y publicada el domingo 20 de octubre pasado, o bien hacer un detallado *mea culpa* por el simple hecho de existir.

Pero lo cierto es que después de siete años de llevar adelante, con una frecuencia casi semanal, debates con escritores –en los que varias firmas de su suplemento se dieron cita en gratos encuentros con sus lectores–, no dejó de sorprendernos la tan grata como inesperada visita de la notera. Muchas veces hemos solicitado ayuda de **Radarlibros** para dar a conocer nuestras actividades y justo ahora, cuando ya dábamos todo por perdido, deciden visitarnos –y la pasan mal–. Sinceramente, lo lamentamos mucho. Pero, es verdad: en nuestros encuentros no se revela el revés de la trama del trabajo de un escritor y mucho menos se dan respuestas trascendentales a preguntas ontológicas, simplemente porque nunca fue lo que se buscó. Nuestra idea de los debates es otra muy distinta a la que cargaba Alejandra Gibelli en sus expectativas.

¿Cuál es el límite que divide al diálogo de un lector con un escritor al que admira, de una entrevista entre un periodista y un escritor? ¿Un saber? ¿Un pertenecer? De todos modos, saberes y pertenencias construyen modos de circulación que en lo cotidiano se traducen en términos del viejo y querido "vos acá no entrás porque no pertenecés, porque no entendés de qué estamos hablando". Y si en algunos circuitos es mal visto y recibido quien huele mal, quien tiene las uñas prolijas o un bronceado prematuro para la época del año, es porque en otros no es bienvenido quien huele mal, quien tiene las uñas manchadas, o quien termina pálido, cansado y desaliñado después de un día de trabajo –si es que lo tiene–. Entonces, algunas preguntas: ¿a quién pertenece la literatura? ¿Quién lee mejor? No perdamos el tiempo: ese es un debate caduco y pasado de moda. Hoy el enemigo está en otra parte y no entre quienes con su *Limonero real* "nuevo", sin leer y sobre el regazo, esperan la firma del escritor al que admiran para cruzar con él alguna que otra palabra. Tampoco está entre quienes viven sobre la costa del río, a pocas cuadras de la librería, y se tienen que evacuar en cada sudestada, o entre los vecinos de La Cava –una de las villas de emergencia más grandes del país–.

Por eso nuestros encuentros, coordinados por el psicoanalista Martín Fontenla –y una vez más, perdón, pero no encontramos nada mejor que un "psicoanalista"–, y siempre organizados por la librería, nunca por las editoriales, como mal informa la nota por ustedes publicada, son de entrada libre y gratuita: para garantizar que cualquiera, más allá de su olor, de si duerme o no, pueda, simplemente, participar.

Es la tercera vez que contamos con Juan José Saer en nuestros debates, y creemos que no lo hace bajo amenaza de muerte. Pocos días antes de su última visita, el escritor santafesino se presentó en el Malba, museo que lo invitó de manera oficial para dar unas "charlas" por las que cobraba un derecho de admisión "dolarizado" que seguro dejó afuera a más de un hediondo. Eso nunca sucedió en La Boutique del Libro.

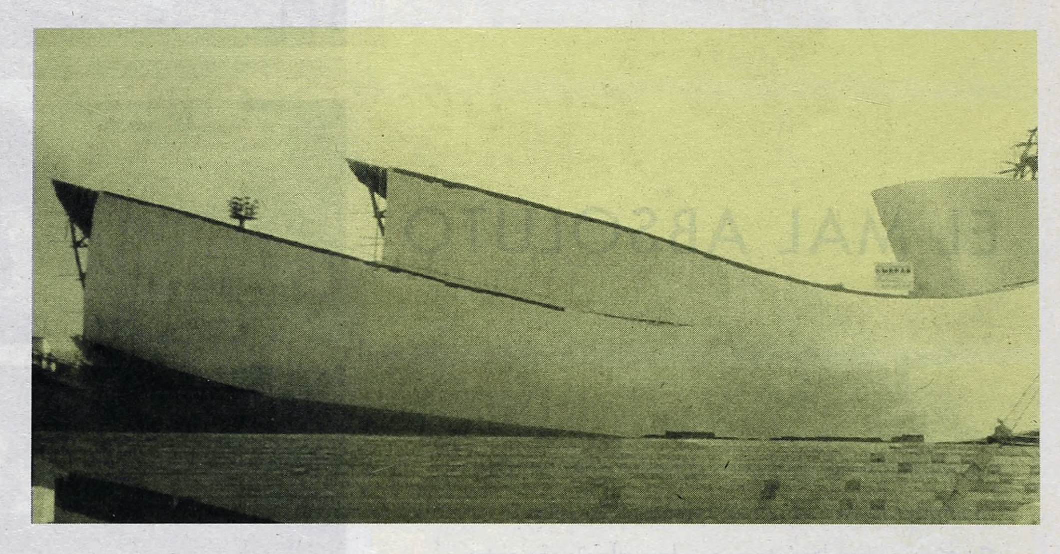
Claro, el micrófono. Sí, es cierto, y, una vez más, mil disculpas: es una porquería. Tal vez algún día, cuando este viaje interminable en tren fantasma que es vivir en la Argentina termine, cuando los libreros hagan algo más que sostener un negocio que siempre amenaza con caerse, nos sobren unos pesos para comprar un micrófono más decente, y así poder dejar de usar esta basura que les acopló también a Bioy Casares, José Saramago, Bryce Echenique, Manuel Vázquez Montalbán y Olga Orozco, por nombrar sólo cinco de los doscientos escritores que lo usaron –pero curiosamente nunca se quejaron–.

Y para terminar, a la pregunta tan vital esbozada por la notera, "¿para qué sirven estos encuentros con escritores?", nos atrevemos en principio a responderle con algunas otras preguntas que esperamos no sean menos graves: ¿Para qué sirven los suplementos literarios? ¿Para qué sirve la crítica literaria? ¿Para qué sirven los libros? ¡¿Para qué sirve la literatura!? ¡Qué espanto! ¡Cuánto abismo!

Pero podemos arriesgar otra respuesta: los encuentros con escritores sirven, sencillamente, para que se encuentren un escritor y un lector, para que dos personas que tienen un libro en común se vean la cara, por lo menos una vez en la vida. ¿Es poco? ¿Es ingenuo? ¿No es inteligente? Por favor, no pierdan de vista que somos de San Isidro, y hacemos lo que podemos. Pero que no quepa la menor duda: lo hacemos.

* *De la Boutique del Libro de San Isidro.*

GARAGE MIGUEL ANGEL



EL MUSEO EFÍMERO
FRANCIS HASKELL

Traducción de Lara Vilà
Crítica
Barcelona, 2002
256 págs.

POR SERGIO DI NUCCI

El autor de este libro, Francis Haskell, murió el 18 de enero de 2000 a los 71 años, y fue uno de los historiadores de arte más indiscutidos de su generación. Enseñó durante un buen tiempo en Oxford, cuando Oxford era todavía hostil a las artes y, en particular, a la historización de las artes. Su primer libro, *Patronos y pintores* (1963), anticipó su proyecto, si puede llamárselo así: el interés vivo por lo que dicen las obras, en situaciones institucionales diferentes. Le siguieron *Redescubrimientos en arte* (1976), *El gusto y el arte de la Antigüedad* (1981), escrito junto a Nicholas Penny, y *La historia y sus imágenes* (1993). En cama, y en el mes que moría, termina un manuscrito sobre la historia de las exhibiciones de arte, publicado póstumamente por la Universidad de Yale. Se trataba de *El museo efímero* (2000), traducido ahora al castellano. Haskell fue una estrella académica internacional, un inamovible en cuanta conferencia, simposio o encuentro de historiadores de arte se celebrara, en Inglaterra o en el mundo. Erudito y muy escrupuloso, tanto en relación a las adquisiciones que hicieron ciertos museos como en el principio de acceso libre a ellos.

En *El museo efímero*, su interés está puesto en el caso inglés y europeo, aunque en todo esto, en todo cuanto toca a instituciones artísticas, Estados Unidos polarizó tanto las cosas que su caso es también el nuestro. Si los museos menos disputados del mundo consagran buena parte de sus esfuerzos en las exhibiciones itinerantes de los grandes maestros, no dejarán de hacerlo, al menos como gesto, aquellos más periféricos. Haskell constata con decreciente sorpresa pero con no menos intensa amargura, que en los 90 este tipo de muestras (en inglés *blockbuster exhibitions*) se ha vuelto dominante. En un proceso que se acentúa luego de 1900, cuando los museos públicos dejan de resistir las presiones por prestar sus colecciones permanentes, aun a museos públicos de otros países en otros continentes. Por supuesto, "nadie pudo prever el cambio que se produjo en la segunda mitad del siglo XX". Y hoy, por ejemplo, el Departamento de Medios y Deportes del gobierno británico pide a sus instituciones nacionales que contemplen como uno de sus targets el préstamo y la obtención de colecciones extranjeras, "como si los museos fuesen clubes atléticos cuya eminencia quede demostrada por la participación de sus miembros en eventos internacionales". Si Chicago cuenta con un Tiziano, el Palazzo Pitti se aseguró un grupo de pinturas impresionistas.

Haskell dirá que si la presión por el *lending* provino en la primera parte del siglo XX de la esfera política, en la segunda vendrá por la publicidad y por las finanzas, pero desde los mismos museos. Y que los cambios económicos y políticos que esto introdujo —en el turismo, pero también en la promoción de prestigios o glorias personales o nacionales— han llegado a modificar el propio modo en que hoy miramos o contemplamos arte.

OTRAS VOCES

El museo ha sabido convertirse en espectáculo que puede competir con los massmediáticos, en salón de fiestas que funciona como pre-dance: el consumo de bienes culturales desvinculado de su valor simbólico de "alta cultura", y su nuevo éxito, sustentado en cualidades hedónicas, ahora explotadas como valor de entretenimiento. Pueden funcionar como mediación entre las grandes empresas y el Estado, a travésde la exención impositiva por obra cultural o de mecenazgo: una suerte de "lavado de dinero" limpio. O de mediación entre esas mismas empresas y la sociedad: son una fuente de legitimidad, como cuando en Argentina la empresa Telefónica de España auspicia la exhibición de una muestra itinerante de Picasso o Dalí. Pero también de incursión del Estado en el mercado, en el mercado de arte en el caso más restricto, a través de instituciones que van desde la tasación hasta el hecho de que las obras retenidas por los museos estatales, entronizadas por éstos y autenticadas por sus expertos, constituyen el pináculo y el patrón de una escala de precios para las obras.

Desde Los Angeles a París, lo que une al Tate con el Guggenheim, el Getty y el museo de Orsay es la nueva relación que establecen entre las obras y los espacios en donde éstas se exhiben. Muchas veces es una arquitectura pop que incluye fenómenos más o menos previsibles: pululación de los comercios o stands de ventas en el interior o espacios destinados a manifestaciones artísticas no convencionales (un concierto de rock en la nueva Tate Gallery). Un cínico slogan de Thatcher propiciaba una inversión radical de las prioridades: nunca más un museo con un bonito shopping, sino un shopping con un bonito museo adentro, o al costado.

El museo entonces sufre, junto con la del financiamiento, una crisis en los fundamentos tradicionales de su legitimidad. Si los Estados Sociales empezaban a ser-lo cada vez menos —cediendo a ideales del neoliberalismo— y a desatender programáticamente las antes inexcusables áreas de salud y educación públicas, el cambio social concomitante, acelerado desde los 60, afecta el valor social de los bienes de la cultura alta. Surge en los departamentos de las universidades europeas y norteamericanas lo que se designa como "nueva museología". Autodefinición que alude a lo que la separa de su predecesora, pero de modo no menos revelador, a todo lo que no la separa de un Estado menos dadivoso. Y con una crisis de financiación por detrás, tanto estatal como privada, que padecieron con una virulencia hasta entonces desconocida los museos norteamericanos y europeos en la década de 1980, la era de Ronald Reagan y Margaret Thatcher.

Colocada bajo el signo del capitalismo tardío, la nueva museología internaliza y hace suyos los argumentos que proclaman el fin del museo, prescribiendo ahora criterios de utilidad social. Aunque su existencia y sentido lo debe al horizonte neoliberal, antes que a una evolución interna, inmanente a la propia historia museológica.

UN MUNDO PARA HASKELL

Ahora bien, frente a este clima inesperadamente inhóspito –y sin entrar aquí a compendiar la explosión de los inverosímiles museos de arte revisionistas con bases identitarias, ni en sus influencias–, ciertos críticos opinan que las exhibiciones itinerantes de los grandes maestros son un mal muy menor. Porque en todo caso refuerzan una narrativa en la historia del arte, cada vez más ausente en los museos. Y que si bien ésta se fundamenta en la del genio individual, tiene como objetivos criterios mínimos de democracia y sentido común: se trata de obras y de figuras clásicas que hablan de todo y, especialmente, a todos. Sin distinciones de razas, clases o géneros.

La crítica norteamericana Lynne Munson, acusada de conservadora por la izquierda chic, no deja de señalar una noticia alentadora: el intensísimo revisionismo de los años 80 y principios de los 90 ha comenzado a ceder, gracias, precisamente, al romance de los museos con la exhibición *blockbuster* de los grandes maestros.

Existen problemas, por supuesto, y son todos aquellos de lo que nos alerta Haskell (y también Munson): que las muestras itinerantes promueven expectativas similares a las de un partido de fútbol, todas ellas infundadas. Que se ignoran todos y cada uno de los requisitos que tienen que ver con la conservación, desde el hecho de transportar las obras de un país a otro. Que la cantidad prima sobre la calidad, y las multitudes dentro del museo que compran afuera remeras con los nombres de sus pintores estrella impiden lograr una mínima atención sobre cualquier cosa. Que su intención socializadora es mayor al interés real por la contemplación del objeto artístico.

No es bueno, observa Haskell, que las exhibiciones encuentren su razón de ser en la conmemoración del nacimiento o muerte de un artista, que esto se vuelva un imperativo moral. Y menos a costa de convertirlo en una figura vaciada de todo sentido, o rellenado con las mismas expectativas que espera de él un público que asiste al museo y a los cursos de arte contemporáneo para florearse en el almacén o en la universidad.

Ciertamente, no es posible pasar por alto una vaga armonía con el tercer sector de la economía. El hotel Bellagio en Las Vegas, por ejemplo, a tono con sus pares vecinos, nombra hoy a sus limosinas "Monet", "Van Gogh", "Cézanne" y "Picasso". O también en Las Vegas, que se venden casas con nombres epónimos: la "Monet" tiene un garage para tres coches y la "Miguel Angel" incluye una sala de lectura y una de juego.

Finalmente, lo que Haskell dirá de las exhibiciones de los grandes maestros y su circuito itinerante mundial coincide con todo lo que tiene por decir Munson acerca de la nueva museología: que quienes promueven una y otra cosa gustan más de la política que del arte, o que no les interesa o no les gusta el arte. Y que además, cuando acuden a pretextos artísticos para demostrar que "es obvio, todo arte tiene significaciones políticas", reducen la política a un show escolar de buenos y malos que le produciría carcajadas o conmiseración hasta al propio Carlos Marx.

REEDICIÓN DEL LIBRO-CÓMIC DE JULIO CORTÁZAR

EL MAL ABSOLUTO

La reedición de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, el cómic militante de Julio Cortázar, permite interrogar las relaciones entre intelectuales y política.





POR LAUTARO ORTIZ

En el origen del libro-cómic *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Julio Cortázar –recientemente reeditado por el sello Destino– hay una fecha clave: 18 de septiembre de 1973, exactamente una semana después del golpe de Estado que derrocó al presidente chileno Salvador Allende. En Roma, el senador italiano y luchador antifascista Lelio Basso convocó para ese día alrededor de una docena de intelectuales con el propósito de formar el Tribunal Russell II (el primero había estado presidido por el propio Russell y luego por JeanPaul Sartre) que tendría el objetivo de examinar los crímenes y violaciones de los derechos humanos en países de Latinoamérica, tal como se hiciera en un principio en Vietnam e Indochina.

Por aquel entonces Julio Cortázar ya había abierto los ojos a "una humanidad humillada, ofendida, alienada" –según sus propias palabras– gracias a la visita que realizó a Cuba en 1962. Comprometido con el "hacer", el argentino tuvo contactos más tarde con la experiencia del partido chileno Unidad Popular, relación que se profundizó durante sus dos viajes al país trasandino, donde entabló, además, amistad con Allende. Ese 18 de septiembre italiano Cortázar fue elegido junto a Gabriel García Márquez, Fracois Rigaux (decano de leyes de la Universidad de Lovaina en Bélgica), Vadimir Dedijer (historiador uruguayo), Albert Soboul (de La Sorbona), el filósofo James Petras y el poeta y diplomático chileno Armando Uribe Arce, entre otros, para dar forma a las actividades del Tribunal.

"Russell II comenzó analizando la situación en Chile", señaló Armando Uribe Arce en diálogo exclusivo con **Radarlibros**, "y luego se ocupó de Argentina y de otros países bajo dictaduras en América del Sur. Algunos años más tarde se amplió con el nombre de Tribunal de los Pueblos y, con la misma composición del Russell II, apuntó a la defensa de los países sometidos en distintas partes del mundo".

Durante varias jornadas, los miembros del Tribunal recogieron testimonios de torturados y detenidos por los gobiernos militares latinoamericanos. Cuando se redactaron las actas finales –donde se señala a Nixon, Ford, Kissinger, la CIA, Pinochet, Banzer, López Rega y Stroessner como responsables de las violaciones a los derechos humanos en países del Cono Sur–, "todos pensábamos en la mejor manera de difundir aquellas determinaciones", explica Uribe. "La pregunta central era: ¿cómo hacer para que el propio pueblo dominado, ultrajado por el autoritarismo, supiese de la existencia de las resoluciones del tribunal? La verdad es que mientras duraran las dictaduras las posibilidades eran muy pocas, por no decir nulas. Recuerdo que hallar una salida a este tema era constante en Cortázar. Yo no sé si efectivamente ese libro de Cortázar entró en Argentina, pero los desterrados argentinos, algunos de ellos participando de las sesiones del T.R.II, estuvieron en conocimiento de los punteos del propio tribunal y de los personales del jurado sobre estas materias."

Al finalizar su trabajo en el tribunal, de regreso en París, Cortázar se topó con una de las historietas mexicanas del enmascarado *Fantomas*, reinterpretación cómic del mítico personaje francés, surgido en 1911 de la pluma de Marcel Allain y Pierre Souvestre, que despertara fascinación popular en toda Francia por su crueldad. La popularidad del cómic en los años '70 motivó a Cortázar a escribir un relato donde la palabra se apoyara en la imagen.

Tiempo después explicaría esta experiencia en su artículo "Invitación a inventar puentes" (*Argentina: años de alambradas culturales*): "Hace años descubrí ingenuamente algo que hubiera debido saber desde mucho antes, o sea que la mayoría de lo que se hace en el extranjero para favorecer la causa de la libertad de los pueblos latinoamericanos oprimidos no llega jamás a los oídos de esos pueblos; barreras brutales o sutiles aíslan a los argentinos, a los chilenos y a los uruguayos, *inter alia*, de todocontacto profundo con quienes procuran crear una alianza de hombre libres contra la interminable pesadilla de las dictaduras y del imperialismo. De ese descubrimiento y frustración nació un texto que, presentado como una tira cómica, buscó llevar a los niveles más populares el conocimiento de lo que el Tribunal Bertrand Russell II había cumplido a favor de la causa latinoamericana. Y si nunca hice alusiones excesivas sobre el alcance de la mera palabra en este terreno, sé que ese librito, como tantos otros, cumplió su cometido y me alentó a multiplicar los esfuerzos para superar las censuras, las deformaciones y el muro de silencio que tanto nos aísla en el plano continental".

Finalmente, en 1975 se editó en México *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, con dibujos de los historietistas de Novaro Editorial, el sello mexicano que popularizó al héroe de la máscara blanca durante las décadas del '60 y '70.

¿Llegó ese librito –como lo llamaba Cortázar– a los países donde imperaba el régimen militar? La edición mexicana fue leída en Argentina en la clandestinidad. Recién el 29 de noviembre de 1989 se registra la primera edición de *Fantomas* en nuestro país, cuando el desaparecido diario *Sur* lanzó el trabajo de Cortázar inaugurando la colección de "Gente Sur" que se distribuyó en kioscos de diarios y revistas del país. Según su editor, Mario José Grabivker, "no recuerdo quién nos acercó una copia de la edición mexicana que estaba en muy mal estado, ya que había sido escondida por su dueño durante la dictadura. Debimos hacer una adaptación de los dibujos (puesto que nuestra edición era en papel-diario y en blanco y negro) sin modificar el original. Lanzamos 5000 ejemplares que se agotaron en dos semanas". La edición de *Fantomas* estaba acompañada por un ensayo del que fuera vicepresidente de Nicaragua, Sergio Ramírez, titulado "Historia del águila imperial" y la reproducción de la "Carta Abierta a Pablo Neruda", que Cortázar publicó el 19 de octubre de 1983 en el semanario uruguayo *Marcha*.

La aventura del Fantomas cortazariano (que debe luchar contra una conspiración internacional que está destruyendo las bibliotecas y los museos del mundo) plantea una reflexión sobre dos cuestiones: el papel del intelectual y la validez de un cuerpo independiente capaz de juzgar a los poderosos.

"¿Qué son los libros al lado de quienes los leen, Julio? La pérdida de un solo libro nos agita más que el hambre en Etiopía; es lógico y comprensible y monstruoso al mismo tiempo", escribe Cortázar, planteando una disyuntiva casi insondable. Sin embargo, a pesar de poner en jaque la figura del intelectual, el argentino propone una solución: son los escritores (además del propio Cortázar, Alberto Moravia, Octavio Paz y Susan Sontag) los encargados de mostrarle la realidad a Fantomas: no sólo esa corporación de poderosos es la responsable de la destrucción de la cultura mundial, sino que es la culpable de la pobreza y de la represión política en Latinoamérica. De esta manera el enmascarado reconoce, a su pesar, que la batalla es casi imposible hasta para un héroe como él: "Me pregunto si no tenían razón, intelectuales de mierda, días y días de acción internacional y no parece que las cosas cambien demasiado".

Ni los misteriosos poderes de Fantomas ni el pensamiento analítico de los escritores pueden dar fin a la catástrofe mundial. "No todos los miembros del Russell II estaban completamente de acuerdo con este planteo de Cortázar", explica Uribe, "ése de que ni siquiera Fantomas pudiera resolver casos de este orden. Los hombres que participábamos como jurado creímos que las actas iban a ayudar a que el resto del mundo comprendiera el padecimiento de los pueblos oprimidos. El *Fantomas* de Cortázar finalmente entiende la irracionalidad del funcionamiento del mundo. La ficción se rinde ante la realidad".